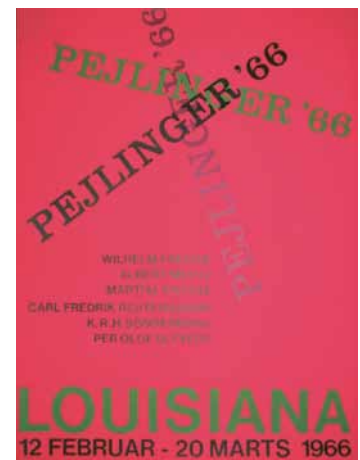


# *Pejlinger 66:* Louisianas pejling af samtiden og 1960'erne

Særudstillingen af samtidskunst er et mødepunkt, hvor alle kunstverdenens aktørers veje krydses, som Bruce Altshuler har formuleret det.<sup>1</sup> Denne artikel omhandler sådan et krydsfelt, nærmere bestemt *Pejlinger 66*, som blev vist på Louisiana i 1966. En udstillingshistorie, der illustrerer den temporære udstillings slående kontrast mellem at fremstå som overordentlig tilstedeværende og så pludseligt at være helt fraværende: Under udstillingsperiodens fremvisning er den tilgængelig for alle, og dens assemblage af objekter er på nethinden i den individuelle oplevelse og genstand for kritikens refleksion i det offentlige rum. Men snart er den pakket væk og erstattet af nye udstillinger, som overtager status af værtsinstitutionens fremtræden i nuet.

På et dynamisk udstillingssted med en ikonisk identitet som Louisiana er den eftertragtede museumsoplevelse altid formet i en kombination af stedets relativt blivende rammer og så de skiftende udstillinger. Museets stifter Knud W. Jensen fremhævede stedets ånd, *genius loci*, som kilden til sin nye, samtidsorienterede museumstype og dets forening af kunst, arkitektur og landskab.<sup>2</sup> Genius loci er også udgangspunktet for arkitekt Michael Sheridans *Louisiana. Arkitektur og landskab* (2017), hvor stedets særlige karakter fremkaldes før gennemgangen af den ganske komplekse og foranderlige arkitekturhistorie. Men hverken stifteren Jensen eller historikeren Sheridan kan benægte, at Louisiana i lige så høj grad blev og bliver profileret gennem evigt skiftende særudstillinger og iscenesættelser af samling og sted. Fra den spæde opstart til i dag har den 60 år lange parade af særudstillinger været omhyggeligt promoveret i sin samtid og har nået et stort publikum, men er i et kunsthistorisk fagligt perspektiv overraskende



*Pejlinger 66*, udstillingsplakat, Louisiana, 1966.

<

Per Olov Ultvedts værker i Søgalleriet på *Pejlinger 66*. Foto: Louisiana Museum of Modern Art.

ubehandlet. Selvom museets tilblivelsesmyte og nutidige synlighed er velkendt og beskrevet i talrige publikationer fra museets egen side som hos Jensen (1986) og Sheridan (2017), er selve de udstillinger, som var og er museets primære virke, overraskende ukortlagte.

Som oftest er det kun nogle få udstillinger, der gentagne gange nævnes ganske en passant, såsom *Bevægelse i kunsten* (1961), *Amerikansk Popkunst* (1964) og den konfliktfyldte *Tabernakel* (1970). Og her forbigås også centrale karakteristika, såsom at *Bevægelse i kunsten* ikke var en Louisiana-kreation, men skabt i et samarbejde mellem Willem Sandberg, Pontus Hultén og kunstneren Daniel Spoerri, og under stor bevågenhed var blevet fremvist på Stedelijk Museum i Amsterdam og Moderna Museet i Stockholm, inden den nåede Louisiana og skabte lokal furore med Tinguelys *Skitse til verdens undergang*.<sup>3</sup> *Amerikansk Popkunst* blev også skabt af Hultén på baggrund af hans rige og dengang sjældne amerikanske kontakter og derefter sendt over sundet, i øvrigt efter at have heddet *Amerikansk Popkonst. 106 former av kärlek och förtvivlan*, hvilket blev nedtonet til det mere neutrale *Amerikansk Popkunst* på Louisiana. Og *Tabernakel* bestod ikke kun af Eks-skole-kunstnernes spektakulære entré på museumsscenen, men var et møde mellem danske og udenlandske kunstnere udvalgt af museet selv med aktuel relevans som kuratorisk kriterium. Denne form var lanceret af museet nogle år før med udstillingen *Pejlinger 66*, og *Tabernakel* havde da også arbejdstitlen "Pejlinger 70".

Med *Pejlinger 66* som case vil jeg åbne for en udstillingshistoriografisk betragtning af Louisianas kuratoriske virke i en tid, der af avantgarde-forskeren Tania Ørum er kaldt "en avantgardeepoke, der bryder gamle former op, eksperimenterer med nye modeller og trækker et kølvand af forargelse, nostalgi og indflydelse efter sig".<sup>4</sup> I denne mytiske erindring synes *Pejlinger 66* helt glemt, mens den i sin samtid var lanceret som et væsentligt tiltag og også blev modtaget som sådan. Dens tilbagegang både i museets egen og andres fortælling kan ses som et eksempel på den selektive hukommelse, der kendetegner udstillingernes kunsthistorie. Tilfældet *Pejlinger 66* vil også lære os, hvor svært det er at tilgå en fortidig udstilling, selv på en etableret institution som Louisiana i en ikke så fjern fortid. Alt, hvad vi har, er en lille håndfuld fotos, en række korrespondance-dokumenter og så det, der stod at læse om udstillingen i tidens medier. Oplevelsen af museet i dag vil stå i kontrast til de sparsomme kilder til det Louisiana, som *Pejlinger 66* tegnede oplevelsen af i et par måneder i 1966. Meget modsat tidens publikum og anmeldere, som kunne få syn for sagen, må vi i dag sammensætte en forståelse af udstillingen ud fra ringe af kildemateriale og kulturhistorisk kontekstualisering.

Som kunsthistoriker Kathryn M. Floyd har skrevet i forbindelse med studiet af surrealismens udstillinger, er udstillingen kendetegnet ved sin flygtighed, men tilbyder netop derigennem snapshots af et meget specifikt historisk øjeblik og forståelsen og engagementet i denne samtid.<sup>5</sup> Dette motiverer en udstillingshistorisk analyse, som vil kombinere en rekonstruerende gennemgang af selve udstillingen *Pejlinger 66* baseret på Louisianas arkivmateriale med perspektiverende læsninger. Først af udstillingen som samtidsfortolkende begivenhed opstået omkring efterkrigstidens nye museer for moderne kunst. I Louisianas tilfælde er titlen “Pejlinger” her et nøgleord i museets bestræbelse på at gøre sig til en scene for pejling af samtiden. Dette perspektiv lægger op til en diakron læsning over tid, hvilket jeg vil supplere med det synkrone perspektiv af et fokus på året 1966, ikke mindst i en udstillingsmæssig forstand. Hermed er udstillingstitlens “Pejlinger” og “66” imødekommet.

### **Det pejlede museum: Samtidskunst og særudstillingen stjæler scenen**

Kunstmuseet undergik en afgørende udvikling i efterkrigstiden, hvor den temporære særudstilling baseret på værker, som ikke var i huset i forvejen, for første gang blev en integreret del af museets virke, og med tiden dets hovedattraktion. Den tyske kunsthistoriker Walter Grasskamp har beskrevet denne udvikling, hvor museet fra at være dedikeret til sin faste samling af ældre kunst blev en “scene for særudstillinger”.<sup>6</sup> Grasskamp fremhæver både, hvordan museer igennem nybygninger iberegnete plads til særudstillinger, som Wilhelm Lembrück-Museum i Duisburg fra 1964 og museerne i Krefeld (1968) og Mönchengladbach (1967)<sup>7</sup> (hertil kan lægges Stedelijk Museum under Willem Sandbergs ledelse fra 1945 og Moderna Museet i Stockholm fra 1958), og hvordan nye udstillingsbegivenheder helt formet omkring samtidskunst opstod ved Ruhrfestspiel-udstillingerne i Kunsthalle Recklinghausen fra 1950 og den mest berømte udstilling i efterkrigstiden: *documenta* i Kassel fra 1955. Initiativtageren Arnold Bode kaldte *documenta* for et “100-dages museum”, som ikke var begrænset af en fast samling i sin dokumentation af samtidskunsten, og brugte det ruinerede gamle Museum Friedericianum som friset åbent udstillingsrum (udstillingen inkluderede også kunst fra hele det 20. århundrede i sin første udgave og kunst siden 1945 i den anden, hvilket skabte yderligere lighed med museet for moderne kunst<sup>8</sup>).

Netop *documenta* fik afgørende betydning for Louisianas virke og pejling af samtiden. Knud W. Jensens besøg på *documenta II* i sensommeren 1959 foranstaltede hans notoriske “documenta-chok” som et møde med den internationale samtidskunst, der gav Jensen “et nyt syn på, hvorledes samlingen kunne og burde have været – og hvilken kunst museet i fremtiden skulle vise på sine udstil-

linger”<sup>9</sup>, allerede året efter museets åbning i 1958. Det overvældende og gentagne gange fremførte<sup>10</sup> indtryk, som *documenta* gjorde, må sandsynligvis både forstås igennem mødet med det kunstneriske indhold og indtrykket af selve iscenesættelsen af udstillingen som spektakulær og populær begivenhed, hvilket flugtede med Jensens ambitioner om en ny museumsoplevelse frigjort fra det gamle museums traditionsbundethed. Den nye, samtidsrettede vision som kulturcenter for international samtidskunst krævede imidlertid et andet museum end det hjemlige, uprætentiøse museum for dansk kunst med et enkelt rum til skiftende udstillinger, som var åbnet i 1958.<sup>11</sup> Dette nye Louisiana medførte en række udbygninger med plads til såvel særudstillinger som samtidskunstens stadigt større værkformater. En forskel, som med stor synlighed træder frem ved sammenligning mellem 1958-bygningens vinduer og landskabelige passager og de senere bygninger fra 1966 og 1972 med renere *white cubes*.

De særudstillinger, som Louisiana viste, inkluderede nogle af de mest centrale kuratoriske visioner i denne pionerfase for den tematiske samtidskunstudstilling som *Vitalitet i kunsten* (*De Vitaliteit in de Konst, Vitalità nell'arte*, 1959-1960), sammensat af Willem Sandberg og Paolo Marinotti (med assistance fra Asger Jorn<sup>12</sup>, der også var repræsenteret på udstillingen) og *Bevægelse i kunsten* (*Bewogen-Beweging, Rörelse i konsten*, 1961) kreeret af Sandberg og Pontus Hultén i samarbejde med kunstneren Daniel Spoerri<sup>13</sup>. Begge udstillinger samlede en række samtidskunstnere fra Europa og USA omkring et tema, der med Hulténs ord om sin intention med *Bevægelse i kunsten* skulle vise samtidens “nærmest voldelige dynamik”<sup>14</sup>, manifest udtrykt af Jean Tinguelys *Skitse til verdens undergang* (kun udført på Louisiana). Før besøget på Louisiana var de to udstillinger blevet vist på henholdsvis Palazzo Grassi i Venedig, Kunsthalle Recklinghausen i Ruhr, Stedelijk Museum i Amsterdam og Moderna Museet i Stockholm, hvilket optegner centrale koordinater i det europæiske netværk af museer for moderne kunst, som formede en helt ny museumsgeografi efter 1945. Selvom Jensen ikke agerede kurator på samme måde som Sandberg eller Hultén, var bedriften med at få Louisiana med i denne cirkulation bemærkelsesværdig og noget overset i dansk kunst- og museumshistorie.

Den samtidsdefinerende agenda fortsatte ud over selve udstillingerne i diverse udøvende såvel som kritisk reflekterende tiltag. I denne sammenhæng skal særligt *Pejling af Modernismen* nævnes. Med den spektakulære og populært sensationelle udstilling *Bevægelse i kunsten* som direkte anstød organiserede Louisiana en omfattende debat om fænomenet modernisme inden for kunstarterne. Uden mangel på ambition skulle tiltaget give samtiden “et udgangspunkt for en diskussion om vor tids kunst [...] karakteristisk for vor komplicerede

kultursituation”, som der står på bagsiden af den bog, der udkom i 1962, efter at de 34 indlæg fra kunstnere og kritikere havde været bragt i *Louisiana Revy* i 1961-1962. Pejlingerne, der inkluderede flere generationer fra Poul Henningsen og Jacob Paludan over Ejler Bille og Albert Mertz til Öyvind Fahlström, kan ses som et forsøg på dels at forklare museets aktiviteter og forankre den internationale samtidskunst i en dansk kontekst, og dels at tage ejerskab over en verserende debat omkring modernisme versus traditionalisme og kunstens rolle i velfærds-samfundet.<sup>15</sup>

Det pejlen museum adskiller sig fra det traditionelle museum funderet i den kunsthistoriske kanon og kvalitetsstemplende *connoisseurship* som “en ny typ av museum, en aktiv och dynamisk affär”, der ikke skal være et velordnet arkiv med alt på sin faste plads, men stadigt skiftende og tilpasset nutiden, som Hultén skrev om Sandberg og Stedelijk i Louisiana-årbogen i 1960.<sup>16</sup> Det er mere åbent og spørgende – også omkring den kunstneriske kvalitet af den samtidskunst, som det fremviser. Det sås ved den retorik, som udstillingen *Amerikansk Popkunst* blev præsenteret med i 1964. I Jensens introduktion til udstillingen i det medfølgende nummer af *Louisiana Revy* erklærer museet, at:

man bliver træt af at være den påpasselige og ansvarlige kvalitetsgarant. Hvad vi på Louisiana mener om denne udstilling aner vi ikke, mens disse linjer skrives. Kun enkelte eksemplarer af pop-kunst er kommet os for øje og de virkede irriterende, hæslige, idiotiske, smukke, inciterende og overbevisende rigtige på en eller anden måde – og alt sammen på én gang, så der må være noget i denne særlige form for pop eller kunst, noget man må have set med egne øjne eller taget stilling til, før man fælder en endelig dom.<sup>17</sup>

Museet fremstiller sig altså som lige så uindviet i udstillingen som publikum, og man er fælles om at konfronteres med den voldeligt dynamiske samtid. Denne jomfruelige tilgang til samtidskunsten var selvfølgelig sammenhængende med, at pop-udstillingen var kreeret af Pontus Hultén og Moderna Museet, i øvrigt som den første samlede præsentation af amerikansk pop art i Europa. Hultén i 1962 havde vist *4 Amerikanare* med Jasper Johns, Alfred Leslie, Robert Rauschenberg og Richard Stankiewicz som en proto-pop-manifestation på Moderna Museet, mens popkunsten for alvor manifesterede sig i den europæiske bevidsthed med tildelingen af Venedig Biennalens store pris til Robert Rauschenberg i 1964. Hvornår ville Louisiana tage skridtet fuldt ud og foretage en selvstændig pejling?



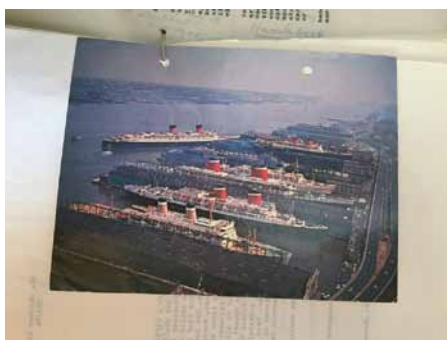
## Pejlinger 66

Efter syv års intens læringstid var tiden moden lige midt i 1960'erne. I museets jubilæumsskrift fra 1983 skrives, at “[i] 1966 besluttede Louisiana definitivt at forlade ideen om en dansk malerisamling og *blive et museum for moderne international kunst*”.<sup>18</sup> Dette skete gennem åbningen af en ny udstillingsfløj, aftale om en økonomisk støtteordning med Kulturministeriet – og det nye udstillingsinitiativ, som indledte året. Her forsøgte museet at agere kurator ved udstillingen *Pejlinger 66*, der gennem et udvalg af kunstnere fra ind- og udland skulle være “et væsentligt bidrag til opfattelsen af, hvad der sker i kunsten i dag”, som Knud W. Jensen formulerede det i udstillingsfolderen, og startede et forløb af årlige pejlings-udstillinger. *Pejlinger 66* fremviste et større udvalg af værker af Wilhelm Freddie (1909-1995), Albert Mertz (1920-1990), K.R.H. Sonderborg (1923-2008), Carl Fredrik Reuterswärd (1934-2016), Per Olov Ultvedt (1927-2006) og Martial Raysse (1936-). Som anskueliggjort i det foregående afsnit bærer titlen *Pejlinger* en særlig ladning i Louisiana-regi som i et forsøg på at udtrykke det momentum, museet havde som progressiv hovedscene for moderne eksperimenter: både søgende og selvsikkert. Derfor kan “pejlinger” ses som en rød tråd gennem Louisianas forsøg på at definere samtiden gennem de eksperimenterende 60'ere.

Af arkivmaterialet fremgår det, at det nye initiativ, som museet ville lancere i 1966, havde mange potentielle titler: “Pejlinger 66” eller “Notater 66 – billeder af det kendte og det ukendte”, “Facetter af virkeligheden”, “Aktuelle notater”, “Drøm, tegn og virkelighed”, “Tegn – tid – kontakt”, “Det uforudseelige”, “Udvik-

linger 66” eller “Kontakt med det uventede”.<sup>19</sup> Disse titler betoner dels nutiden og det nye, dels en åbenhed, ja direkte uforudsigelighed. Processen frem mod udstillingen svinger også frem og tilbage med et par bemærkelsesværdige ændringer. Fra starten er udspillet, at seks-syv kunstnere bliver grundigt repræsenteret med et helt rum “med plads til en 20-30 arbejder alt efter størrelsen”, som Jensen skriver i et brev til Hultén i juli 1965.<sup>20</sup> Disse tæller de svenske kunstnere Öyvind Fahlström, Carl Fredrik Reuterswärd og Per Olov Ultvedt, som tænkes sammensat med et udvalg af danske kunstnere, hvor Albert Mertz, Wilhelm Freddie og Sonja Ferlov-Mancoba<sup>21</sup> nævnes. Altså en regulær dansk-

svensk dialogudstilling. Fahlström, der ellers som skribent i *Louisiana Revy* var en god bekendt af museet, afviser dog i december 1965 via et kortfattet postkort fra New York<sup>22</sup> at deltage i udstillingen, bare to måneder før dens åbning – var en museumsudstilling for konform i forhold til den radikalt afsøgende kunstners selvforståelse?



Postkort fra Öyvind Fahlström til Knud W. Jensen med afslag på at deltage i *Pejlinger 66*.  
Fra Louisianas arkiv.  
Foto: Kristian Handberg.

I et telegram fra 2. januar – kun en måned før udstillingens åbning – trækker også Reuterswärd sin deltagelse tilbage, men lader sig alligevel overtale af Knud W. Jensen. Derfor kan det endelige udvalg af kunstnere: Freddie, Mertz, Raysse, Reuterswärd, Sonderborg og Ultvedt præsenteres, da udstillingen åbner den 12. februar 1966. Nu er det en mere internationalt sammensat gruppe, da tyske Sonderborg, som museet har bemærket på *documenta III* i 1964, og franske Raysse fra Nouveau réalisme-gruppen, som Louisiana havde stor interesse i, er inkluderet. Altså en helhed med Freddie som “old master” og et europæisk fokus, lidt modsat popkunsten og den øvrige amerikanske dominans i epoken.

Udstillingen formidledes relativt kort og koncist med en folder som udstillingskatalog med tekster om hver enkelt kunstner, modsat de bredere panoreringer, der prægede *Louisiana Revy* i disse år. Den korte introduktion af Knud W. Jensen, som altid var et indslag ved museets udstillinger, præsenterer udstillingen som “et væsentligt bidrag til opfattelsen af, hvad der sker i kunsten i dag”, som kontrast til foregående udstillinger af det moderne maleris klassikere (*Hulton-samlingen* og *Udvalgte værker af Olivia Holm-Møller*). Hensigten er “ikke at give en nøjagtig positionsbestemmelse af kunsten i dag”, men at vise “seks forskellige kunstneres tolkning af virkeligheden og gøre opmærksom på de veje, de med deres stærkt personlige engagement og udtryksform har lagt åbne”.<sup>23</sup> Ganske bemærkelsesværdigt præsenteres udstillingen som “denne første udstilling af ‘pejlinger’, som vi håber vil blive efterfulgt af flere i de kommende år”.<sup>24</sup> Altså er hensigten fra begyndelsen klar: Et nyt virkemiddel er taget i brug i museets bestræbelse på at markere sig som scene for samtidskunsten. Dette understøttes af et brev fra Jensen til Stedelijs direktør Edy de Wilde fra april 1966, hvor programmet for 1967 omtales som besat af “Aspects 67” i februar<sup>25</sup> – *Aspects 66* var *Pejlinger 66*’s engelske titel, og den tænkes altså gentaget året efter på samme tidspunkt i udstillingskalenderen. Intentionen udtrykkes også i udsagn i pressen omkring udstillingens åbning. Til Jens Jørgen Thorsen i *Ekstra Bladet* udtaler inspektør Knud Mühlhausen før udstillingens åbning, at “[v]i vil indføre en ny slags udstilling. Vi kalder den i år for Pejling 66. Den skal vise vigtige ting i tiden. Åbne for dybere strømninger”<sup>26</sup>, og en lidt senere artikel i *Dagbladet Oslo* proklamerer også, at “Interessant utstilling blir årlig tradisjon”.<sup>27</sup>



Udstillingsflyer fra *Pejlinger 66*. Fra Louisianas arkiv.  
Foto: Kristian Handberg.



Interessen var generelt stor omkring alt, hvad Louisiana foretog sig i 1960'erne, men *Pejlinger 66* blev modtaget som definitivt signifikant og vellykket. Uger før udstillingsåbningen skrev Jens Jørgen Thorsen i *Ekstra Bladet* med tydeligt bifald om udstillingen af Freddie. Den lokale avis *Helsingør Dagblad* lovede den 12. februar 1966, at udstillingen, der skulle åbne samme dag, ville vise "genialitet og humor".<sup>28</sup> *Berlingske Tidendes* anmeldelse på åbningsdagen indledes med en forudsigelse om udstillingens blivende betydning i museets historie: "Mon ikke 'Pejlinger 66' [...] vil blive bogført i det initiativrige kunstcenters annaler som en æggende udstilling, der mødte stor og livlig opmærksomhed."<sup>29</sup> *Politiken* ser "kun grund til at være tilfreds" med udstillingens valgte pejlere, og *Informations* anmeldelse finder det "rart at få Louisianas anden opgave, nemlig den at pejle, understreget så tydeligt ved en udstilling [...] altså pejle sig til kunstens aktuelle position og fremtidige kurs".<sup>30</sup> *Aktuelts* anmelder Preben Wilmann konkluderer (i øvrigt med den kuriøse stavfejl "Peblinger" i underrubrikken), at "[u]dstillingen er blændende anbragt i salene og virker umiddelbart animerende"<sup>31</sup>, og *Frederiksborg Amtsavis* skriver "God udstilling på Louisiana viser seks kunstneres tolkning af verden i dag",<sup>32</sup> mens *BT's* anmelder Ejner Johansson mener, at alle kunstnerne "er værd at se" og "[t]rods udstillingens brogede idegrundlag er den god".<sup>33</sup> Kun tidsskriftet *Billedkunst* stiller sig skeptisk over for udstillingens præmis og værkernes kvalitet, sandsynligvis ved redaktør Troels Andersen.<sup>34</sup> Ved siden af denne omfattende dækning i den skrevne presse blev udstillingen også taget op i tv-programmet *Kunstmagasinet Atelier* (DR, 15.3.1966) og radio-programmet *Søndagsturen* (DR P2, 5.3.1966).

Ud over den kvalitetsmæssige vurdering ser flere kritikere udstillingen som bemærkelsesværdig i sin form og sit indhold. *Jyllands-Postens* anmeldelse kalder "[...] arrangementet bemærkelsesværdigt i flere henseender. For det første er vægten lagt på ny nordisk kunst. For det andet er det en udstilling, Louisiana og Jensen har *skabt på eget initiativ*".<sup>35</sup> Her registreres det således, at museet selv har ageret kurator på en anden måde end hidtil. Dette er også udgangspunktet for en kronik i *Svendborg Avis*, der præsenterer en grundig gennemgang af udstillingen og dens nye kuraterede format og aktualitetsafsøgende tematik, der beskrives som "en meget fængslende måde at anskue helheden på, idet flere dominerende tendenser er alsidigt repræsenteret".<sup>36</sup> *Aalborg Stiftstidende* vier også en hel kronik til udstillingen, "Veje til nutiden" af Jean Grandjean,<sup>37</sup> hvor udstillingens pejling af tidens tendenser diskuteres i overensstemmelse med udstillingens titel og præmis. I *Aktuelt* tegner Wilmann et større perspektiv ved at se *Pejlinger 66*-kunstnerne som repræsentanter for en "fælles bevægelse bort fra dyrkelsen af stærkt private følelsesliv hen imod en mere anskuende, på sin

vis klinisk holdning, under hvilken kunstneren stiller sig lidt udenfor sig selv i ønsket om at finde frem til noget alment i sin indkredsning af den mangehodede [sic] virkelighed”<sup>38</sup> – en karakteristik, der harmonerer med det generelle syn på 1960’ernes radikale omdefinering af kunsten, for eksempel udtrykt af Hans-Jørgen Nielsen i den programmatisk artikel “WHAT’S HAPPENING BABY” i tidsskriftet *TA’ 1* (1967), hvor “afpersonalisering, anonymitet, mekanik, materialefremmende spilleregler, formskabeloner, fladhed, monotoni, sideordning i stedet for over- og underordning” måtte kendetegne en ny “selv- og omverdensforståelse”.<sup>39</sup>

Hvad så med selve udstillingens indhold og udseende? Det kunstneriske indhold beskrives ét sted som “en cocktail af pop art og surrealisme”<sup>40</sup>, et andet sted som “ting, ny-dadaisme og maleri” og som vidt spændende “fra surrealisme og abstrakt ekspressionisme til pop-kunst og elektrisk drevne mobiler, hvor der eksperimenteres med bevægelsen som kunstnerisk udtryksmiddel”.<sup>41</sup> Tidens anmeldere har ikke let ved at sætte *Pejlinger 66* i genremæssig bås og karakteriserer den mest som præget af åbenhed og diversitet. *Frederiksborg Amtsavis* anbefaler udstillingen til “alle, for hvem kunsten er mere end ‘oliebilleder på lærred’”<sup>42</sup> – altså opleves *Pejlinger 66* som ny i forhold til traditionelle medier, men alligevel tilgængelig og anbefalelsesværdig for et bredt publikum. De fleste anmeldere finder plads til at forholde sig til alle seks kunstneres værker med forskellige præferencer. Den ældre Wilhelm Fredgies inklusion opleves som velkommen og relevant: Hans oeuvre var i frisk erindring efter retssagen om de beslaglagte værker i 1961-63, der ikke uden videre kunne frigives og dermed fortsat kunne vække anstød. Louisianas modernisme var ikke primært surrealisme, men det oplevedes alligevel som passende, at det nye museum rehabiliterede den surrealistiske pioner: Her påtog museet sig en opgave, som ingen andre havde magtet før, og som nystartede museer snart skulle gribe med indkøb af Fredgies værker til blandt andet Silkeborg Kunstmuseum og Aalborg Kunstmuseum.

Rumligt gjorde udstillingen brug af den gamle villas små stuer med parketgulve til Raysses pop-værker med neonskilte og mannequiner og gallerirummene med ovenlys til Freddie, Mertz, Reuterswärd og Sonderborg, mens Søgalleriet blev brugt til Ultvedts mobile skulpturer – han havde også deltaget på *Bevægelse i kunsten*, hvor hans værker var installeret i bassinet uden for museets vinduer (Knud W. Jensen beskriver, hvordan værket, når det med intervaller gik i gang, angreb museet: “En knokkelfinger bankede hårdt og vedholdende på ruden, og det var som om det skumle og sammenfikkede væsen eller uvæsen ville håne og provokere museets perfektionistiske glasarkitektur samt alle os naivt-

Carl Fredrik Reuterswårds  
værker på *Pejlinger 66*.  
Foto: Louisiana Museum of  
Modern Art.



idealistiske kunstformidlere indenfor.”<sup>43</sup>). Senere på året blev en ny fløj med udstillingsrum til særudstillinger indviet, men under *Pejlinger 66* var særudstillingen altså fortsat spredt ud over museets forløb, fra indgangen til havudsigten. Værker af alle kunstnere, med undtagelse af Mertz, blev indkøbt til museet, hvor eksempelvis Raysses *Husker du Tahiti i september 61* (1963) var fremvist ved samlingspræsentationen *Louisiana Classic* i 2017. Alt dette understreger udstillingens centrale rolle i museets vision. Det kuraterede udvalg af samtidskunst skulle ikke bare orientere publikum, men også pejle museets samling.

Stilmæssigt er *Pejlinger 66* påfaldende anti-modernistisk i forhold til den også dengang gængse primære association af modernisme med det abstrakte, der kendetegnede de foregående store udstillinger *Værker fra documenta*, *Vitalisme i kunsten* og *Bevægelse i kunsten*. Med Freddie's figurative surrealisme som afsæt er udstillingen præget af pop art (Rayse), mobiler udført i en kontrast mellem moderne maskinpræg og førmoderne træ (Ultvedt), nærmest konceptuelle collager (Reuterswårds) og maleri, der med figurative elementer ikke er rent abstrakt (Mertz, Sonderborg). Udtrykket for 1966 ved de udvalgte kunstnere fremstår nærmest mere postmodernistisk end højmodernistisk, så *Pejlinger 66*



Wilhelm Freddies værker på  
*Pejlinger 66*. Foto: Louisiana  
Museum of Modern Art.

skal i sådan en læsning nærmere ses som udtryk for en ny situation i forhold til den i starten af årtiet, som ansporede til pejling af modernismedebatten. Udvalget er selvfølgelig selektivt (og indeholder kun mandlige kunstnere) og måske ikke udpræget grænsesøgende, tidens eksperimentelle opbrud taget i betragtning.

### **1966: 1960'ernes glemte zenit?**

Hvad der ikke var med blandt Louisianas pejlinger, men i vælten andetsteds, kan man få et indtryk af ved at se på markante udstillinger i 1966. The Jewish Museum i New York viste udstillingen *Primary Structures. Younger American and British Sculptors* i april-juni 1966, som en samlet præsentation af minimalisme med værker af blandt andre Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt, Walter De Maria og Robert Morris. I kunsthistorisk sammenhæng er denne udstilling kanoniseret som referencepunkt i en grad, så den har fået retrospektive modsvar som udstillingen *Other Primary Structures* (Jewish Museum, 2014)<sup>44</sup> af ikkevestlige skulptører fra 1960'erne.

Ved Venedig Biennalen i 1966 fik argentinske Julio Le Parc den store internationale pris ved en biennale med op art og kinetisk kunst blandt de dominerende udtryk. Danmark var repræsenteret ved Robert Jacobsen, der fik tildelt den store pris for skulptur, mens den for *Pejlinger 66* tiltænkte Öyvind Fahlström udstillede for Sverige, blandt andet med værket *Dr. Schweitzer's Last Mission* (1964-1966).

Bevægelse og ny form var i fokus på Louisianas svenske allierede Moderna Museet i Stockholm med udstillingen *Hon, en katedral* med Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely og Per Olov Ultvedt bygget op omkring de Saint Phalles 28 meter lange kæmpeskulptur af en kvindekrop, der var fyldt med overraskende værkslag som bevægelige skulpturer, kunstforfalskninger og en rutsjebane. Denne totalinstallation, skabt af museumscurator Hultén og kunstnerne i improviseret forening, kan ses som et helt alternativt udstillingsrum, opført inden for rammerne af Moderna Museet (som beskrives nærmere i Andreas Gedins artikel i dette nummer).

1966 er altså et udstillingsmæssigt centralt år, hvor tendensen mod den kurerede samtidskunstudstilling, som havde været i gang det forløbne tiår med museet for moderne kunst som hovedscene, stod i fuldt flor. Mens den populære fortælling om 1960'erne lader tiåret eksplodere i 1967 med the Summer of Love og det revolutionære 1968, er de foregående års betydning genstand for en revurderende interesse. Med et fokus på et enkelt år som udgangspunkt for en kulturhistorisk læsning (en metode, som Hans Ulrich Gumbrecht var banebrydende for med *In 1926. Living at the Edge of Time* (1998)) er 1966 således genstand for to aktuelle titler med fokus på henholdsvis musik og litteratur. I *1966. The Year the Decade Exploded* (2015) gør den engelske musikkritiker Jon Savage året til tiårets zenit i en gennemgang af den popmusik, der var et hovedmedie for tidens tendenser. Gennem læsning af, hvad der blev skrevet om musikken i 1966, tegner der sig for Savage et klart billede af, at 1960'ernes (ungdoms)kulturelle revolution allerede var godt undervejs i 1966. Med et citat fra Robert Sheldons essay "Orpheus Plugs In" fra tidens undergrundspresse karakteriseres oplevelsen af nye horisonter, da poeterne rykker ind på hitlisten (artiklen illustreres af et portræt af Bob Dylan):

The age of space is moving us outwards, the age of drugs is moving us inwards. And the age of the new mass arts is moving us upward, inward, outward and forward. In this era of exploration, there are many breeds of navigators, but few are more daring than the poet-musicians, who are leading our pop music in new directions.<sup>45</sup>

Denne oplevelse må også ses som gældende for de øvrige kunstarter, ikke mindst qua “den sammenhæng mellem kunst og liv, politik, medieudvikling og subkultur, som er så vigtig for netop denne periode”,<sup>46</sup> ifølge Tania Ørum. Et eksempel på denne synergi var udstillingen af art nouveau-tegneren Aubrey Beardsley på Victoria and Albert Museum i sommeren 1966, der beskrives som et samlingspunkt for den spirende undergrundskultur. Ifølge kritikeren George Melly var udstillingen det første møde for “the emerging underground”, da unge kunststuderende, beats og popmusikere flokkedes om udstillingen i “a secret society that had not yet declared its aims and intentions”.<sup>47</sup> Dette eksempel viser kunstudstillingens potentielle betydning som social scene og præsentationen af fortidig kunst som aktiv i samtiden.

Litteraturhistoriker Anne-Marie Mai fokuserer også på året 1966 i bogen *Galleri 66. En historie om nyere dansk litteratur* (2016), der med afsæt i den generation af danske forfattere, der debuterede dette år – i lighed med Gumbrecht og Savage – gør et bestemt år til portal for en litteraturhistorisk læsning. Blandt Mais iagttagelser er, at “[i] i 66-forfatternes værker begynder mennesket at fremtræde som på én gang mere porøst, mere sårbart, men også mere grænseløst og frigjort end tidligere; en forandring, der også bliver set i sammenhæng med en stigende hastighed i samfundet”.<sup>48</sup> I forlængelse af denne nye identitetsforståelse, der harmonerer med Hans-Jørgen Nielsens “nye selv- og omverdensforståelse”, undergår litteraturen også en sproglig vending: “66-forfatternes optagethed af sprogets opbygning, af strukturer og af kommunikation og dialog betyder, at læserrelationen ofte er vigtig, hvad enten forfatterne arbejder med dokumentarisme, minimalisme, bekendelseslitteratur, surrealisme, beatdigtning eller eksperimentelle, fiktive tekstformer, inspireret af europæisk og amerikansk litteraturteori”.<sup>49</sup> Denne karakteristik er ganske lig læsningen af *Pejlinger*-kunstnerne i tidens kritik omkring en ny måde at forholde sig analytisk til samtiden og kunstens virkemåde i den.

Disse læsninger af året 1966 markerer det som tærsklen til 1960'ernes anden halvdel, også i kunstverdenen. I den almindelige perception peger pilen her væk fra museet og ud mod alternative scener, for eksempel gennem Eks-skolens anti-institutionelle engagementer, som de er skildret overlappende med ungdomskulturens manifestationer i nyere udgivelser som Lars Morells *Broderskabet – Den eksperimenterende kunstskele 1961-69* (2009) og Per Øvig Knudsens *Hippie I-II* (2011). Også kunsthistorien har fokuseret på opgøret med det afgrænsede værk- og kunstnerbegreb som i kuratoren og kunsthistorikeren Lucy Lippards skildring af “kunstens dematerialisering” i *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966-1972* (1973), der også sætter 1966 som startpunkt for et



radikalt nybrud med nye udstillingsformer som selvorganiserede udstillinger i nye rammer uden for såvel gallerier som museer.

Men kunne museet alligevel repræsentere denne kunst? En tilnærmelse blev forsøgt i vinteren 1970 på Louisiana med en udstilling med arbejdstitlen “Pejlinger 70”,<sup>50</sup> senere præsenteret som *Tabernakel*. Setuppet her var igen at udstille en af museet udvalgt gruppe udenlandske og danske kunstnere med klar agenda til samtiden. Alligevel endte det i konflikt, både med omverdenen gennem associationen med Bjørn Nørgaards hesteofring og de danske kunstnere, der med Poul Gernes og Peter Louis Jensen i spidsen trak sig fra udstillingen. Kritikken af udstillingen var i øvrigt også overvejende negativ. “Museet forsøgte rettidigt, må man sige, at pejle noget under fremkomst, men ramte bølgen skævt og tog tæsk fra alle sider for det”<sup>51</sup>, som Anders Kold skriver i forbindelse med Louisianas udstilling af Poul Gernes i 2016. Det er ofte fremstillet sådan, at denne erfaring betød, at Louisiana vendte sig væk fra at “pejle” samtiden og i retning af at være et mere traditionelt kunstmuseum. En betragtning af museets udstillinger i de følgende år indikerer dog, at museets kuratoriske virke for alvor startede her, både hvad angår eksperimentelle formater som *Ord og billede* med plakater inklusiv de cubanske revolutionære i 1971, *Projektion* med film, video, fotos og dias af 40 kunstnere i 1972 og *Alternativ Arkitektur* i 1977, og ambitiøse samtids-kunsthistoriske statusopgørelser som *Amerikansk kunst fra 1950-1970* i 1971 og *Pejling af tysk kunst* i 1977, hvor pejlingsbegrebet atter tages i anvendelse omkring et kerneområde i museets virke. Men det er en anden udstillingshistorie.

## Konklusion

*Pejlinger 66* var, som jeg har argumenteret for, en egentlig kurateret udstilling rettet mod at repræsentere samtiden. Den lykkedes umiddelbart på den korte bane som en kritikersucces, men alligevel skrev udstillingen sig ikke ind i historien som forventet og blev ikke gentaget. Arkivmaterialet røber ikke nogen eksplicit grund til dette, så forklaringen skal sandsynligvis findes i museets spontane initiativrigdom – i dets forsøg på at pejle, om man vil.

1960’erne er ofte identificeret som samtidskunstens fødselsår, som af filosofen Peter Osborne, der ser den udbredte forestilling om “contemporary art” som født ud af den konceptuelle kunst og selve 1960’erne: “that complex conjunction of social, political, and cultural radicalisms that swept through not just North America and Western Europe but whole swathes of the globe”.<sup>52</sup> Hertil kan vi lægge samtidskunstmuseets fødsel baseret på et program af særudstillinger og indsamling af samtidens kunst. Som *exhibition history* viser studiet af *Pejlinger 66*, at Louisiana var et eksperimentarium for udstillingsformater, klart

dannende for samtidskunstudstillingen, som den er udbredt i dag, og i forgrunden af de fleste museers virke. *Pejlinger 66* er af åbenlys relevans i museets udstillingshistorik – både den faktiske og den potentielle af ikke-realiserede projekter. En underbelyst udstilling som *Pejlinger 66* giver som analyseobjekt en portal til en kunst- og museumshistorisk epoke og til forståelsen af udstillingen som et væsentligt, men flygtigt kulturfænomen.

---

#### ABSTRACT

The Louisiana Museum of Modern Art (founded in 1958) is well known, but art historical research in its expansive exhibition history is sporadic. Thus, the article will focus on an important but largely forgotten exhibition: *Pejlinger 66* (1966) with artists Albert Mertz, Wilhelm Freddie, Carl Fredrik Reuterswärd, Per Olov Ultvedt, K.R.H. Sonderborg, and Martial Raysse. In its time, this exhibition was perceived as an important new initiative by the dynamic museum, where Louisiana acted actively as curator to create an image of the present by especially relevant artists, to be repeated each year. However, *Pejlinger* (Aspects) was just repeated once in the form of the notorious *Tabernakel* in 1970 and did not write itself into the history and memory of the museum. How to uncover this exhibition – and the experience of a “Louisiana exhibition” in the 1960s – today? The article will analyze Louisiana’s curatorial attempts at defining the contemporary in the midst of the experimental sixties. This includes the diachronic perspective on the museum of modern art and Louisiana through the 1960s, and a synchronic approach to the year 1966 with a focus on exhibitions. The article stresses the role of the museum of modern art in the birth of contemporary art, and how the Sixties actually developed the museum.

---

#### NOTER

- 1 Altshuler, 2013, p. 11.
- 2 Jensen, 1986, pp. 9-21.
- 3 Gedin, 2016, pp. 104-110.
- 4 Ørum, 2009, p. 12.
- 5 Floyd, 2017, p. 9.
- 6 Grasskamp, 2016, p. 102.
- 7 Grasskamp, 2016, pp. 103ff.
- 8 Se Handberg, 2017, p. 37.
- 9 Jensen, 1986, p. 50.
- 10 Knud W. Jensen skrev først en længere reportage om *documenta*-besøget i *Louisiana Årbog* (1959). I erindringsbogen *Mit Louisiana-liv* (1986) indgår kapitlet “documenta-chok”, som også optræder som bidrag i minde-antologien *Arnold Bode* (“documenta-Shock”, Kassel, 1986).
- 11 Sheridan, 2017, p. 145.

- 12 Stephano Collegio Cagol: "Exhibition History and the Institution as Medium: De Vitaliteit in de Kunst (1959–1960) and Van Natuur tot Kunst (1960) at the Stedelijk Museum, Amsterdam", *Stedelijk Studies*, Issue 2, 2015. <https://www.stedelijkstudies.com/issue-2-exhibition-histories/> (1.2.2018).
- 13 Gedin, 2016, p. 105.
- 14 Hultén i brev til Billy Klüver 1960. Citeret i Ikegami, 2012, p. 107.
- 15 For en nærmere gennemgang af debatten om kunsten i velfærdssamfundet se Anne-Marie Mai (red.): *Kættene, Kællinger, Kontormænd og andre Kunstnere. Forfatterroller i den danske velfærdsstat*, Syddansk Universitetsforlag, Odense, 2013.
- 16 Pontus Hultén: "Sandberg och Stedelijk Museum", Knud W. Jensen (red.), *Louisiana 1960* (årbog), p. 71.
- 17 Knud W. Jensen: "Pop-kunst på Louisiana", *Louisiana Revy*, nr. 4, april 1964, p. 3.
- 18 *Louisiana 25 år*, Særnummer af *Louisiana Revy*, 14. årgang, nr. 1., august 1983, p. 26.
- 19 "Notat om udstillingen februar-marts 1966" af Knud Mühlhausen (billedkunstner og museumsinspektør på Louisiana 19D), 1965. Louisianas arkiv.
- 20 Brev fra Knud W. Jensen til Moderna Museet, 28.7.1965. Louisianas arkiv.
- 21 Sonja Ferlow Mancoba kunne ikke deltage på grund af en samtidig udstilling ved Galerie Birch, men havde dog samtidigt udført skulpturen *Effort Commun* til Louisiana. Brev fra Knud W. Jensen til Sonja Ferlow Mancoba, 2.12.1965. Louisianas arkiv.
- 22 Postkort fra Öyvind Fahlström til Knud W. Jensen, 7.12.1965. Louisianas arkiv.
- 23 *Pejlinger 66*, udstillingsfolder, Louisiana, 1966.
- 24 *Pejlinger 66*, udstillingsfolder, Louisiana, 1966.
- 25 Brev fra Knud W. Jensen til Edy de Wilde, 6.4.1966. Louisianas arkiv.
- 26 Jens Jørgen Thorsen: "Sex-paralyseappeal", *Ekstra Bladet*, 20.1.1966.
- 27 Erle Bryn: "Pejlinger 66 – søkelys på tendenserne i dagens kunst", *Dagbladet Oslo*, 12.3.1966.
- 28 "Kunsten har pejlet sig til nye veje" (sign. stc.), *Helsingør Dagblad*, 12.2.1966.
- 29 Ejgil Nikolajsen: "Symptomer i tiden", *Berlingske Tidende*, 12.2.1966.
- 30 "På sporet af nutiden" (sign. B.E.), *Politiken*, 12.2.1966.
- 31 Preben Wilmann: "Spredte positionsangivelser på Louisiana", *Aktuelt*, 12.2.1966.
- 32 "Muligheder i nutidskunsten" (sign. Hb.), *Frederiksborg Amtsavis*, 13.2.1966.
- 33 Ejgil Nikolajsen: "Symptomer i tiden", *Berlingske Tidende*, 12.2.1966.
- 34 *Billedkunst* 1, 1966.
- 35 "Omrids af nutidskunsten", *Jyllands-Posten*, 16.2.1966
- 36 Poul Henning Nielsen: "Pejlinger 66", kronik, *Svendborg Avis. Sydøys Tidende*, 14.3.1966.
- 37 Jean Grandjean: "Veje til nutiden", kronik, *Aalborg Stiftstidende*, 8.3.1966.
- 38 Preben Wilmann: "Spredte positionsangivelser på Louisiana", *Aktuelt*, 12.2.1966.
- 39 Hans-Jørgen Nielsen: "WHAT'S HAPPENING BABY", *ta' 1*, 1967, p. 3.
- 40 Ejgil Nikolajsen: "Symptomer i tiden", *Berlingske Tidende*, 12.2.1966.
- 41 "På sporet af nutiden" (sign. B.E.), *Politiken*, 12.2.1966.
- 42 "Muligheder i nutidskunsten" (sign. Hb.), *Frederiksborg Amtsavis*, 13.2.1966.
- 43 Jensen, 1986, p. 67.
- 44 <http://thejewishmuseum.org/exhibitions/other-primary-structures>, (10.1.2018).
- 45 <http://thejewishmuseum.org/exhibitions/other-primary-structures>, (10.1.2018).
- 46 Ørum, 2009, p. 12.

- 47 Citeret fra Guffey, 2006, p. 53.  
 48 Mai, 2016, p. 134.  
 49 Mai, 2016, p. 134.  
 50 Notat af museumsinspektør Flemming Koefod i Louisianas arkiv.  
 51 Kold, 2016, p. 29.  
 52 Osborne, 2013, pp. 19ff.

## LITTERATUR

- Altshuler, Bruce: *Biennials and Beyond: Exhibitions that made history 1962-2002*, Phaidon, London, 2013.
- Floyd, Kathryn M.: "Writing the Histories of Surrealist and Dadaist Exhibitions: Problems and Possibilities", *Dada/Surrealism*, nr. 21, 2017, pp. 1-19.
- Gedin, Andreas: *Pontus Hultén, Hon & Moderna*, Bokförlaget Lagskjöld, Stockholm, 2016
- Grasskamp, Walter: *Das Kunstmuseum. Eine erfolgreiche Fehlkonstruktion*, C. H. Beck, München, 2016.
- Guffey, Elizabeth: *Retro. The Culture of Revival*, Reaktion Books, London, 2006.
- Ikegami, Hiroko: *The Great Migrator. Robert Rauschenberg and the global rise of American art*, MIT Press, Cambridge, 2010.
- Jensen, Knud W.: *Mit Louisiana-liv*, Gyldendal, København, 1986.
- Handberg, Kristian: "The Shock of the Contemporary: documenta II and the Louisiana Museum", *OnCurating # 33: The documenta Issue*, 2017. (<http://www.on-curating.org/issue-33.html#.WnBb3qjia70>)
- Kold, Anders: "Knud W. Jensens Louisiana-chok", in *Poul Gernes: Jeg kan ikke alene – vil du være med?*, Louisiana, Humlebæk, 2016, pp. 22-29.
- Mai, Anne-Marie: *Galleri 66. En historie om nyere dansk litteratur*, Gyldendal, København, 2016.
- Osborne, Peter: *Anywhere or Not at All. Philosophy of Contemporary Art*, Verso, London, 2013.
- Savage, Jon: *1966: The Year the Decade Exploded*, Faber & Faber, London, 2015.
- Sheridan, Michael: *Louisiana. Arkitektur og Landskab*, Louisiana, Humlebæk, 2017.
- Ørum, Tania: *De eksperimenterende tressere*, Gyldendal, København, 2009.